Pamph.
Art, Architec
L.

31761 09618710 9

LIBRARY
MAR 4 - 1907
UNIVERSITY OF TORONTO

DIE GRUNDSÄTZE
DER
MODERNEN DENKMALPFLEGE

REDE
GEHALTEN AM
GEBURTSFEST SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS
WILHELM II. VON WÜRTTEMBERG
AM 25. FEBRUAR 1906
IM FESTSAAL DER AULA DER UNIVERSITÄT TÜBINGEN
VON

PROF. **Dr KONRAD LANGE**
DERZEITIGEM REKTOR DER UNIVERSITÄT.

TÜBINGEN
Buchdruckerei von Georg Schnürlen
1906.

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/diegrundstzederm00lang

Hochansehnliche Versammlung!

Seit einigen Jahren geht ein Ruf durch die deutschen Lande, wie er mit gleicher Dringlichkeit bisher noch niemals erhoben worden ist, der Ruf:

Schutz unseren heimischen Kunst- und Altertumsdenkmalen!

Nicht als ob diese früher der Zerstörung preisgegeben worden wären. Im Gegenteil, seitdem der Vandalismus der französischen Revolution und der Utilitarismus der Reaktion einer bewussten Denkmalpflege gewichen waren, das heisst etwa seit dem Jahre 1830, haben unsere Regierungen alles getan, um die alten Baudenkmäler und beweglichen Kunstwerke vor mutwilliger Vernichtung und pietätloser Veränderung zu schützen. Aber lange Zeit standen sie mit diesen Bestrebungen allein, und zahlreiche Missgriffe aller Art, eine geradezu unverantwortliche Verschleuderung des wertvollsten nationalen Besitzes war die traurige Folge.

Erst während der letzten zehn Jahre wurde diese Frage, die man in Frankreich seit Victor Hugos und Montalemberts Zeiten in breitester Öffentlichkeit diskutierte, auch bei uns in Deutschland zu einer allgemeinen Angelegenheit des Volkes.

Das Verdienst, hierfür erfolgreich gewirkt zu haben, gebührt in erster Linie unseren deutschen Geschichts- und Altertumsvereinen, die,

zuletzt in ihren Strassburger Beschlüssen vom Jahre 1899, verschärfte Gesetze zum Schutz der Denkmäler forderten, und deren hierauf gerichtete Bestrebungen seitdem in alljährlich stattfindenden Versammlungen und einem besonderen Organ „Die Denkmalpflege“ ihren Ausdruck finden.

Durch die Debatten dieser Tage für Denkmalpflege sowie durch die Reden und Broschüren, die in den letzten Jahren über diese Frage erschienen sind, geht als gemeinsamer Grundzug ein Gefühl der Pietät für die historische Überlieferung, die Überzeugung, dass wir die Pflicht haben, das Erbe unserer Väter zu erhalten und alles, was uns aus den Zeiten der Zerstörung von alten Denkmälern noch geblieben ist, unseren Nachkommen ungeschmälert und unverändert zu überliefern.

Nur über die Art und Weise, wie das zu geschehen hat, stimmen die Fachmänner nicht miteinander überein. Vielmehr hat sich da ein tiefgreifender Gegensatz aufgetan, ein Gegensatz, der nicht durch äussere praktische Erwägungen bedingt ist, sondern auf einer völligen Verschiedenheit der künstlerischen Anschauungen, der Anschauungen über das Wesen des künstlerischen Schaffens beruht. Es ist der Gegensatz der Alten und der Jungen, der sich auch in dieser scheinbar abseits liegenden Frage geltend macht, der grosse Gegensatz, der auf allen Gebieten den Gang der Entwicklung bestimmt.

Über diesen Kampf der Alten mit den Jungen auf dem Gebiete des Denkmalschutzes und der Denkmalpflege möchte ich an unserem heutigen Festtage sprechen. Ich will mich bemühen, die Gründe, die beide Parteien für ihre Meinung geltend machen, möglichst vollständig, zum Teil wörtlich anzuführen, die

historische Entstehung der beiden Standpunkte nachweisen und daraus die Schlussfolgerungen für die Gegenwart und Zukunft ziehen.

Dabei soll von dem beweglichen Kunstbesitz, dem Inhalte also unserer Museen und Privatsammlungen, abgesehen, vielmehr nur von der Architektur und der in ihrem Dienste stehenden dekorativen Plastik gesprochen werden. Die Frage, um die es sich hier handelt, ist die: Wie soll man ein altes Baudenkmal konservieren und restaurieren? Zwei Fälle müssen wir dabei unterscheiden. Es kann nämlich sein, dass ein Bauwerk bereits ausser Gebrauch ist und nur als Denkmal, gewissermassen als Ruine, erhalten werden soll. Es kann aber auch sein, dass es noch in praktischer Benützung steht, vielleicht sogar noch demselben Zweck dient, zu dem es einstmals bestimmt war. Ein Beispiel für den ersteren Fall ist die Fassade des Otto Heinrichs-Baus des Heidelberger Schlosses, deren beabsichtigte Restauration ja neuerdings zu den bekannten Entrüstungskundgebungen Veranlassung gegeben hat, ein Beispiel für den letzteren Fall die Marienkirche in Reutlingen, die vor wenigen Jahren restauriert und jetzt wieder dem Gottesdienst übergeben worden ist. Beide Fälle sind ihrer Natur nach verschieden. Im ersteren Falle handelt es sich vorwiegend um die Pflicht der Erhaltung, da die Anpassung an einen praktischen Gebrauch zunächst nicht in Frage kommt. Im letzteren handelt es sich zwar auch um die Erhaltung, daneben aber um eine dem aktuellen Bedürfnis entsprechende Wiederherstellung und Erweiterung. Doch lassen sich beide Fälle in der Praxis nicht immer scharf voneinander trennen, greifen vielmehr oft ineinander über. Immer ist es indessen die genaue Grenze zwischen der Pflicht der Konservierung und dem Rechte der Restaurierung, und die Grundsätze,

nach denen beides zu erfolgen hat, worum sich der Streit dreht. Auf der einen Seite die Architekten, die eine Neigung haben, von den beiden Tätigkeiten die Restauration an die erste Stelle zu stellen, auf der anderen die Kunsthistoriker, die sich, so lange es irgend geht, mit dem Konservieren begnügen möchten. Oder genauer gesagt: Auf der einen Seite die Architekten der älteren Schule und mit ihnen die meisten Laien, die auch in dem alten Denkmal immer etwas Ganzes und Vollkommenes sehen möchten, auf der anderen die Architekten der jüngeren Schule, die Maler und Bildhauer, endlich die Kunsthistoriker, die das Alte als alt erhalten möchten, weil sie es gerade um seines Alters willen schätzen.

Ich will zunächst den älteren und, wie man noch immer sagen muss, herrschenden Standpunkt entwickeln. Man wird ihn am besten verstehen, wenn man sich klar macht, dass seine aktiven Träger durchweg Architekten sind, und dass das künstlerische Ideal des Architekten das neue, einwandfrei konstruierte, frisch und unberührt aussehende Gebäude ist.

Zu diesem Ideal steht die Ruine in einem bedauerlichen Gegensatz. Schlinggewächse, die sich in den Fugen der Steine festgesetzt haben, bedrohen den Zusammenhalt der Mauern, Wasser, das in die Poren des Steins eingedrungen und im Winter gefroren ist, hat ihre Oberfläche weich und bröckelig gemacht, Senkungen infolge schlechter Fundamentierung oder verderblicher Einwirkung der Elemente stellen ihren Weiterbestand in Frage. Um einem gänzlichen Verfall vorzubeugen, müssen die Schlinggewächse entfernt, die klaffenden Fugen auszementiert, fehlende oder schadhafte Steine erneuert, die Mauern durch Stützen und Anker gesichert werden.

Gegen alles das lässt sich nichts einwenden, unter der Voraussetzung, dass der Kunstwert der Ruine so gross ist, dass man ihren malerischen Wert, ihren romantischen Reiz allenfalls dafür opfern kann. Übrigens lässt man auch in solchen Fällen z. B. in England den überwuchernden Epheu gern stehen, jedenfalls fordert man, wenn eine Mauer zum Teil erneuert werden muss, dass wenigstens ihre Oberfläche, ihre „Haut“, als das künstlerisch Wertvolle, erhalten bleibe. Im Allgemeinen aber können wir unseren Architekten nur dankbar sein, wenn sie unsere Ruinen durch Anwendung solcher Sicherungsmassregeln vor weiterem Verfall bewahren.

Etwas bedenklicher wird die Sache schon, wenn Kunstformen wie Säulenkapitelle, Stücke von Blattfriesen oder gar figürliche Verzierungen so verwittert sind, dass man glaubt, sie entweder abkratzen oder durch neue ersetzen zu müssen. Das Abkratzen ist eine Massregel, die nicht genug verurteilt werden kann, und das Kopieren einer oberen Schicht, die einen halben Zoll tief abgewittert ist, hat, wie schon Ruskin erkannte, gar keinen künstlerischen Wert, da die rohe Härte der frischen Bearbeitung den Geist, der in der alten Oberfläche lebte, doch nicht zurückzuzaubern vermag. Vor allen Dingen wird durch solches Ausflicken der künstlerischen Teile dem Bau gerade das genommen, was seinen Charakter als Ruine, seinen Alterswert wesentlich ausmacht. Doch mag ein Ergänzen kleiner Teile, wenn es in vorsichtiger und feinfühliger Weise geschieht, noch allenfalls hingehen.

Ganz bedenklich aber ist es, wenn der Architekt sich verpflichtet glaubt, einen grossen Teil des alten Baus auszuwechseln, vielleicht auch das Ganze abzureissen und neu, das heisst mit neuen Steinen in der alten Form wieder aufzurichten. Denn dann ist das, was

dabei herauskommt, eben nicht mehr das alte Denkmal. Die Architekten freilich sind anderer Meinung. Da sie aus beruflichem Interesse dem Neuheitswert eines Bauwerks besondere Bedeutung beimessen, besteht in ihren Augen zwischen dem alten und neuen Denkmal kaum ein Rangunterschied, höchstens der, dass das letztere noch besser ist als das erstere. Sagen sie doch geradezu: „In diesem neuen Denkmal haben wir das alte, wenn es auch des Reizes der Ursprünglichkeit entbehrt, doch in greifbarer Gestalt vor uns.“ Und was schadet denn die Erneuerung? Die Formen der Kopie sollen ja denen des Originals völlig gleich gemacht werden. Man kann die alten Teile, soweit sie Kunstwert haben, aufheben, vielleicht sogar das ganze Denkmal, wenn es nicht zu gross ist, in ein Museum bringen und dort aufbewahren. Dann ist es vor weiterer Zerstörung geschützt und kann sogar aus nächster Nähe betrachtet und studiert werden, was vorher vielleicht nicht möglich war.

Dieser Standpunkt hat etwas ausserordentlich Einleuchtendes, und er findet auch erfahrungsgemäss besonders bei Laien allgemeine Billigung. In einem Falle ist er auch ohne Zweifel der richtige, nämlich wenn es sich um ein bedeutendes Kunstwerk handelt, das unter allen Umständen in seinem originalen Bestande erhalten werden muss. Das traf z. B. für Michelangelos David zu, als man ihn im Jahre 1875 von seiner alten Stelle vor dem Palazzo Vecchio in Florenz entfernte und in die Akademie der schönen Künste verbrachte. Um solche Fälle handelt es sich aber meistens in Deutschland nicht. Die mittelalterlichen und Renaissancedenkmäler, die bei uns für die Baupflege in Betracht kommen, sind zum weitaus grössten Teil zwar nach den Zeich-

nungen bedeutender Künstler gebaut worden, in der Ausführung aber mehr oder weniger gute Handwerksarbeiten, deren eigentümlicher Wert also mehr auf der Erfindung des Ganzen, der malerischen und effektvollen Silhouette, dem Verhältnis zur Umgebung, als auf der künstlerischen Durchführung der Einzelheiten beruht. Gerade diese Vorzüge kommen aber in einem Museum nicht zur Geltung. Museen sind ja für die Erhaltung der grossen Meisterwerke nicht zu entbehren. Aber nicht mit Unrecht hat man sie die Leichenkammern der Kunst genannt. In unserem Falle zerstören sie gerade das, was an dem Denkmal künstlerisch wertvoll ist, und zwingen den Beschauer, das aus der Nähe anzusehen, was gar keinen besonderen Kunstwert hat. Mit einem geheimen Grauen betritt der künstlerisch empfindende Mensch städtische Altertumsmuseen, in denen viel solches Gerümpel aufgehäuft ist, das eigentlich ins Freie gehört, auf Strassen und Plätzen besser wirken würde.

Natürlich kann eine solche Frage praktisch immer nur von Fall zu Fall entschieden werden. Es können Umstände eintreten, wonach die Verbringung in ein Museum von zwei Übeln das kleinere ist. Im Ganzen aber sollte man wenigstens bei rein dekorativen Werken die Belassung an Ort und Stelle zur Regel machen. Die wichtigste Frage wird immer sein, ob nicht eine Ruine unter Anwendung entsprechender Vorsichtsmassregeln noch erhalten werden kann. Da sagen freilich die Architekten: das ist etwas, was nur wir Techniker entscheiden können. Eine Ruine muss, wenn ihr Verfall einen gewissen Grad erreicht hat, unfehlbar einstürzen. Wann dieser Zeitpunkt gekommen ist, das können nur wir beurteilen, und wir wollen die Verantwortung dafür nicht übernehmen, dass sie eines schönen Tages den Menschen auf den Kopf fällt.

Allein das Beispiel des Heidelberger Schlosses hat gezeigt, dass auch die Urteile von Technikern in dieser Beziehung auseinandergehen können, und dass der Wille, um jeden Preis zu erneuern, das Urteil über die Baufälligkeit einer Ruine wesentlich beeinflusst. Niemand wird einem Architekten den Tätigkeitsdrang, der ihn dazu treibt, möglichst viel Neues schaffen zu wollen, ernstlich verdenken. Aber es gibt viele und schöne Aufgaben anderer Art, an denen er ihn erproben kann. Es bedarf dazu keines Ausbaus alter Ruinen, keines Ersatzes alter Denkmäler durch moderne Kopien. Wenn ich sehe, dass ein Architekt sein Augenmerk nur auf Restaurationen richtet, so habe ich immer den Verdacht, dass er sich den Aufgaben der schöpferischen Baukunst nicht gewachsen fühlt.

Noch interessanter ist im Grunde die andere Frage: Wie soll man ein altes Bauwerk restaurieren, das noch benützt wird, und, um den modernen Bedürfnissen zu genügen, erweitert, das heisst mit An- und Einbauten versehen werden muss? Hier steht es für die meisten älteren Architekten fest, dass die neuen Zutaten, also zum Beispiel Anbauten an Rathäusern und Kirchen, Sakristeien, Emporen u. s. w. im Anschluss an das ursprüngliche Gebäude, das heisst genau im Stil und nach dem Vorbild der alten Teile ausgeführt werden müssen. Kein Wunder, denn das künstlerische Ideal des Architekten ist ja das neu aus der Hand seines Schöpfers hervorgegangene, stilistisch wie aus einem Gusse wirkende Bauwerk. Auch das restaurierte Gebäude soll wie eine stilistische Einheit erscheinen, die es — nach der allgemeinen Auffassung — ursprünglich gewesen ist, oder die der ursprüngliche Erbauer wenigstens daraus hat machen wollen. Deshalb heisst es auch geradezu: Der Restaurator versetze sich bei

seiner Arbeit ganz in den Sinn und Geist des ursprünglichen Erbauers. „Er stelle sich vor, dass an diesen genau die gleiche Aufgabe herangetreten wäre, und bemühe sich, sie möglichst so zu lösen, wie er annehmen kann, dass jener sie gelöst haben würde.“

Und wenn jemand etwa einwenden sollte, das sei unmöglich, so wird ihm erwidert: Nein, es ist sehr wohl möglich. Wir können das. Man braucht, um das zu können, nur die alte Baukunst genau studiert zu haben. Und wir haben sie studiert. Wir sind durch unsere archäologischen Forschungen, durch unsere Reisen, durch die Hilfsmittel der Photographie und des Gipsabgusses, die wir in umfassender Weise benützen, in den Stand gesetzt, ein Bauwerk genau in dem Stil zu restaurieren, in dem es ursprünglich ausgeführt war. Wenn wir etwa einer gotischen Kathedrale ein neues Portal hinzufügen, so wird dieses, sobald seine Farbe erst einmal durch das Alter der des ursprünglichen Baus angenähert ist, allgemein für alt und gleichzeitig gehalten werden. Das aber wird umso sicherer eintreten, als wir zu unseren Restaurationen immer genau denselben Stein verwenden, der zu den alten Teilen verwendet worden war.

Wir haben auch Bildhauer, welche die mittelalterlichen Skulpturen mit ihrer naiven Ungeschicklichkeit, ihrem archaischen Lächeln, ihren geringelten Löckchen vollkommen täuschend nachzuahmen verstehen. Ja unsere Steinmetzen haben neuerdings sogar — welcher Triumph! — den konzentrischen Steinschlag auf der Oberfläche der Quader wieder gelernt. Was fehlte uns also noch, um genau so zu bauen, wie das Mittelalter gebaut hat? Wir wollen euch Kunsthistorikern allerdings die Konzession machen, dass wir die neuen Teile nicht gleich von vornherein in der

Farbe den alten angleichen. Ja, wir wollen sie sogar durch Marken oder kleine Inschriften als neu kennzeichnen. Aber im Grunde freuen wir uns doch herzlich darüber, wenn nach Verlauf einiger Jahre die Einheit der Patina wieder hergestellt ist und nichtsahnende Kunsthistoriker oder Laien sich irreführen lassen und das Neue für alt nehmen. Das ist dann der höchste Triumph unseres Könnens. Und wenn ihr uns entgegenhaltet, das sei Täuschung, das sei einfacher Betrug, so antworten wir euch: Warum auch nicht? Alle Kunst ist Täuschung. Wahrheit und Ehrlichkeit sind Begriffe, die nicht auf die Kunst angewendet werden können. Warum soll nicht auch die Architektur, die Kunst der architektonischen Restauration täuschen?

Innerhalb dieses Standpunkts, den man als den historisch-archäologischen bezeichnen kann, ist nun wieder eine ältere intolerante und eine jüngere tolerante Richtung zu unterscheiden. Das erklärt sich in folgender Weise: Der archäologische Standpunkt würde, konsequent durchgeführt, verlangen, dass man jeden alten Bau genau in seinem ursprünglichen Stil restaurierte, das heisst ihm genau die Form gäbe, die dem Erbauer des ältesten Teils vor Augen geschwebt hat, und die nur infolge der Ungunst der Verhältnisse nicht zur Ausführung gekommen oder durch spätere Um- und Anbauten verdunkelt worden ist.

Das hat man auch in den Anfängen einer umfassenden Restaurationstätigkeit wirklich getan. In der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts und teilweise noch später galt es als selbstverständlich, dass man nicht nur wertlose und störende spätere Zutaten entfernte — was ja gewiss keinen Tadel verdient — sondern dass man Renaissanceeinbauten einer gotischen Kirche, Barockaltäre, Rokokokapellen einfach

niederriss und gotisch wieder aufbaute, dass man Kanzeln und Taufsteine, Grabmäler und Gestühle, die aus späterer Zeit stammten, hinauswarf und entweder gar nicht oder durch etwas streng im alten Stil Gehaltenes ersetzte. So genoss man das erhebende Gefühl, zwar eine völlig ausgebeinte, alles malerischen Reizes beraubte, aber dafür auch eine ganz stilreine, ganz einheitlich wirkende Kirche zu haben. Wie viele historisch wertvolle und künstlerisch bedeutende Werke diesem starren intoleranten Stilpurismus zum Opfer gefallen sind, wird sich niemals genau feststellen lassen. Aber man sagt wohl nicht zu viel, wenn man behauptet, dass ausser der französischen Revolution keine Periode für den Bestand unserer Denkmäler so verhängnisvoll geworden ist wie diese Periode einer zwar wohlmeinenden, aber völlig irregeleiteten Denkmalpflege.

Um diesen uns heutzutage schier unbegreiflichen Standpunkt zu verstehen, muss man sich erinnern, dass die moderne Denkmalpflege eine Tochter der Romantik ist. Die ersten Jahrzehnte ihres Bestehens fallen zusammen mit der Blüte dieser geistigen Bewegung, der wir zwar ein tieferes Interesse für historische Dinge verdanken, die aber leider auch vielfach eine einseitige und unechte Auffassung der Vergangenheit angebahnt hat. Am verhängnisvollsten war ihr Einfluss auf die bildenden Künste. Für die Romantik war das Mittelalter das unerreichte Ideal jeder Kunst. In der Architektur gab es für sie neben der Antike, die noch immer manche Anhänger fand, nur die mittelalterlichen Stilarten. Unsere grossen Dome, allen voran der Kölner Dom, erhoben sich aus dem Zustande der Verwahrlosung und des Verfalls und wurden unter der begeisterten Zustimmung aller Gebildeten restauriert und ausgebaut. Grosse Bauhütten ähnlich den mittel-

alterlichen erstanden in ihrem Schatten. Und die jungen Architekten, die hier unter den Augen eines Zwirner, eines Heideloff u. s. w. gebildet wurden, setzten ihren höchsten Ehrgeiz darein, von den Alten die mittelalterlichen Konstruktionsarten und Stilformen zu lernen, um sie später auch bei ihren eigenen Neubauten anwenden zu können. Die Renaissance war als selbständiger Stilbegriff bis in Sempers und Burckhardts Zeit so gut wie unbekannt. Barock und Rokoko aber galten vollends als Verfallstile, um die man sich nicht zu kümmern brauche. Aus einer solchen Anschauung heraus konnte sich nur eine ganz einseitige puristische Denkmalpflege entwickeln.

Dies wurde sehr bald anders, als in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts das künstlerische Interesse an der Renaissance auch in weiteren Kreisen erwachte. Mit der italienischen Renaissance fing man an. Dann ging man zu der deutschen über. Man durchforschte ihre Denkmäler und legte die ihnen entlehnten Formen dem eigenen Schaffen zu Grunde. Der Geschmack wandelte sich, die Gotik war nicht mehr Alleinherrscherin, die späteren Stilarten traten als gleichberechtigt neben sie. An die deutsche Renaissance schloss sich bald der Barock und an den Barock das Rokoko an. So machten unsere Architekten, noch im Laufe des 19. Jahrhunderts, die ganze Kunstentwicklung der älteren schöpferischen Perioden bis zum Ende des 18. Jahrhunderts noch einmal durch, wie in einem kurzen Auszug aus der Kunstgeschichte, einer raschen schülerhaften Repetition. Das ist das Gepräge der Architektur des 19. Jahrhunderts. Man hatte in dieser Zeit tatsächlich keinen eigenen Baustil. Man baute in allen historischen Stilarten, je nachdem es verlangt wurde. Ja man bemühte sich sogar theoretisch nachzuweisen, dass es keinen neuen Baustil geben könne.

Für die Denkmalpflege hat diese neue eklektische Richtung zunächst günstige Folgen gehabt. Man verachtete jetzt nicht mehr alles, was nach dem Mittelalter entstanden war, sondern begann auch die Zutaten der Renaissance und der späteren Stilarten zu schätzen. Man wurde tolerant gegen die angebliche Disharmonie, die durch sie in den Bau gekommen sein sollte. Es erwachte die Erkenntnis, dass die Schönheit des Ganzen nicht auf seiner stilistischen Einheit, sondern darauf beruht, dass jede Zutat in der Grösse, den Umrissen, dem Material und der Farbe zu dem Übrigen passt, mit ihm zu einer Einheit zusammengestimmt ist. Schliesslich empfand man gerade diese Mannigfaltigkeit der Stilarten als einen besonderen Reiz, als eine Schönheit, die man um keinen Preis missen wollte.

Mit dem Aufdämmern der richtigen ästhetischen Erkenntnis erinnerte man sich dann, dass diese späteren Zutaten auch aus historischen Gründen konserviert zu werden verdienten. Diese Grabmäler, diese Epitaphien und Kirchenstühle, diese Altäre und Votivbilder erzählten so viel von der Geschichte der Stadt, von Leid und Freud ihrer Bewohner, von ihrem Hoffen und Sehnen, ihrem Dank und ihrem Gottvertrauen! Wie hätte man es über sich gewinnen können, alles das zu vernichten?

So entwickelte sich denn an Stelle der älteren intoleranten Richtung der Denkmalpflege eine jüngere tolerante, als deren Grundsatz proklamiert wurde: Beim Denkmalschutz haben alle geschichtlichen Richtungen in Hinsicht auf die Pflicht der Erhaltung als gleichwertig zu gelten.

Soweit der Standpunkt der älteren Architekten. Man muss zugeben, dass er von Anfang an historisch wohl begründet war, dass

er sich nach Massgabe des damals herrschenden Geschmacks gar nicht anders entwickeln konnte, und dass er mit der weiteren historischen Entwicklung in ganz gesunder und verständiger Weise Schritt gehalten hat. In einer Zeit, in der die Nachahmung der alten Stile sogar für die selbständige Architektur als der Weisheit letzter Schluss galt, konnte die Denkmalpflege nur einen historisch-archäologischen Charakter haben. Ob sich das Absehen dabei mehr auf das Mittelalter oder mehr auf die Renaissance und die späteren Stilarten richtete, war im Grunde kein erheblicher Unterschied. Künstlerisch entscheidend war vielmehr die Überzeugung, dass es nach dem Schlusse des 18. Jahrhunderts überhaupt keine Baukunst mehr gebe, die geschützt werden müsse, dass weder das Empire noch die Biedermaierzeit für die Kunstpflege in Betracht komme, und dass die Gegenwart bei Stilfragen überhaupt völlig aus dem Spiele bleiben müsse. Die Wortführer dieser historischen Richtung bildeten sich auch gar nicht ein, dass diese etwa ein Ausfluss künstlerischer Überlegenheit über die älteren produktiven Epochen sei. Im Gegenteil, sie gaben ganz offen zu, dass man dabei aus der Not eine Tugend mache. Denn, so sagten sie, wir haben ja keinen eigenen Baustil.

Es ist klar, dass dieser Standpunkt der Denkmalpflege in dem Augenblick verlassen werden musste, wo unsere Architekten einen eigenen Baustil hatten oder wenigstens zu haben glaubten. Dieser Zeitpunkt lässt sich bei uns in Deutschland ziemlich genau bestimmen. Er fällt in die letzten Jahre des vergangenen Jahrhunderts, wo gleichzeitig an verschiedenen Stellen begabte junge Künstler zu der Erkenntnis kamen, dass solch unselbständiges Rekapitulieren der historischen Stilarten auf die Dauer nicht bestehen könne, dass die Gegen-

wart ebenso wie die Vergangenheit ein Recht habe, sich ihren eigenen Stil zu bilden, und dass die grossen bisher völlig unbekannten Aufgaben der Baukunst notwendig zu neuen Konstruktionsweisen und Stilarten führen müssten.

Natürlich ging es dabei nicht ohne Missgriffe und Übertreibungen ab. Aber diese jungen Neuerer strebten unablässig weiter. Und der Sieg heftete sich an ihre Fahnen. Man kann jetzt sagen, dass diese moderne — oder um das hässliche Wort zu vermeiden, diese gute, der Vergangenheit gegenüber selbständige — Richtung sich überall durchgesetzt hat. Dabei handelt es sich aber keineswegs um die Ausbildung eines einheitlichen allgemein gültigen Stils, wie er übrigens auch im Mittelalter vor der Entwicklung der Gotik nicht bestanden hat, sondern, entsprechend dem Individualismus der Gegenwart, um die möglichst scharfe Ausprägung vieler individueller Stilarten. Im Ganzen jedoch kann man im modernen Lager zwei prinzipiell verschiedene Anschauungen erkennen: Die Einen vollziehen ihrem Temperament entsprechend den Bruch mit der Vergangenheit weniger schroff als die Anderen. Jene erblicken das Heil mehr in einer gewissen primitiven Einfachheit unter Wahrung der guten handwerklichen Traditionen, diese mehr in dem phantasievollen Erfinden neuer origineller Formen.

Es ist charakteristisch, das diese Bewegung nicht von den Architekten, sondern von den Malern, Bildhauern und Kleinkünstlern ausgegangen ist. Die Architekten waren zu sehr in den traditionellen Formen befangen, um selbständig den Weg zum Neuen finden zu können. Dagegen gab es Kunsthistoriker, die von Anfang an mit den kühnen Neuerern Arm in Arm gingen. Das war kein Zufall. Denn der Kunst-

historiker, der schon berufsmässig überwiegend mit den alten Formen zu tun hat, wird den Reiz des Neuen lebhafter als viele andere empfinden. Er hat auch vermöge seiner historischen Auffassung ein besonders ausgeprägtes Gefühl für die Notwendigkeit der Weiterentwicklung, und er weiss überdies aus der Kunstgeschichte, dass eklektische und retrospektive Kunstrichtungen sich rasch zu überleben pflegen und von der Nachwelt in der Regel niedrig eingeschätzt werden.

In diesen Kreisen hat sich nun in den letzten Jahren, eben seit dem Aufkommen der modernen Richtung, ein völliger Umschwung in der Auffassung von der Denkmalpflege vollzogen. Diese moderne Richtung selbst hat sich bei uns nicht ohne englischen Einfluss entwickelt, und so sind auch auf unserem engeren Gebiete Ruskin und Morris die grossen Anreger gewesen. Aber erst seitdem Gurlitt auf dem Dresdener Tage für Denkmalpflege im Jahre 1900 diese Anschauungen, damals noch unter dem heftigen Widerspruche der Majorität, vertreten hatte, haben sich die neuen Ideen allmählich immer mehr eingebürgert. Noch sind sie im Wesentlichen auf die Kreise der Fachleute beschränkt. Aber bald werden sie auch beim grossen Publikum Eingang finden. Ich will versuchen, Ihnen den Kern dieser neuen Ideen in kurzen Zügen vorzuführen.

Wir beginnen wieder mit den nicht mehr im Gebrauch befindlichen Denkmalen, den Ruinen also. Hier ist das Einzige, was wir fordern, möglichst lange Erhaltung im ursprünglichen Zustande. Kunsthistoriker, Maler und Architekten begründen das in verschiedener Weise.

Für uns Kunsthistoriker hat, im Gegensatz zu den Architekten, der Neuheitswert eines Bauwerks als solcher nicht das geringste

Interesse. Ein rein technischer Neuheitswert, mit dem sich keine Selbstständigkeit der Formen verbindet, ist in unseren Augen etwas handwerksmässiges, woran die Kunst keinen Anteil hat. Für uns steht der Alterswert an erster Stelle. Denn die Kennzeichen des Alters, die ein Bauwerk an sich trägt, sind ja ein Beweis dafür, dass es wirklich das alte Denkmal ist, das Denkmal, von dem uns die Urkunden berichten, an dem die Geschichte der Stadt Jahrhunderte lang vorbeigerauscht ist, auf dem die Blicke ihrer Bewohner Jahrhunderte lang geruht haben. Das lokalgeschichtliche Interesse knüpft sich an das Original, nicht an die Jahrhunderte später angefertigte Kopie. Jeder Bürger, der Interesse für die Geschichte seiner Stadt hat, sollte sich sagen, dass ein Denkmal in dem Augenblick aufhört, historisch interessant zu sein, wo es nicht mehr das alte Denkmal ist.

Nach unserer Auffassung ist die Ursprünglichkeit als solche eine Eigenschaft, die überhaupt durch nichts aufgewogen werden kann. Ebenso wie wir die moderne Kopie eines alten Bildes neben dem Original keines Blickes würdigen, wie wir vielmehr die Kopien alter Bilder und Statuen nur dann gelten lassen, wenn uns die Originale nicht erhalten sind, ebenso haben wir auch an der Kopie eines alten Baudenkmals, selbst wenn sie noch so treu ist, keine Freude.

Vor einigen Jahren tauchte in Stuttgart, wie Sie sich erinnern werden, die Idee auf, das alte Lusthaus Georgs Beers genau so, wie es einst gewesen, an der Stelle des verbrannten Theaters, an der es gestanden, wieder aufzubauen. Es war zwar nur noch ein kleines Stück des Gebäudes selbst erhalten. Aber man hatte sehr genaue Aufnahmen von Beisbarth, und es wäre nicht schwer gewesen, nach ihnen eine treue Kopie herzustellen. Die Sache hätte einige Millionen ge-

kostet, und diesem Aufwand hätte das Interesse nicht annähernd entsprochen. Denn so wertvoll es gewesen wäre, wenn das Denkmal früher hätte erhalten werden können, so wenig Zweck hätte es gehabt, es nun, wo es zerstört war, und das ursprüngliche Bedürfnis längst nicht mehr bestand, archäologisch genau zu rekonstruieren. Glücklicherweise wurde die Gefahr noch rechtzeitig abgewendet, und die Ruine hat jetzt in den Anlagen einen herrlichen Platz erhalten.

Natürlich wünschen auch wir eine genaue Aufnahme des Tatbestandes. Die alte Schule forderte, dass ein Denkmal in dem Augenblick abgerissen und erneuert würde, wo sein fortschreitender Verfall befürchten liesse, dass es demnächst überhaupt nicht mehr genau restauriert werden könnte. Die neue Schule fordert, dass man das Denkmal, schon ehe es dieses Stadium erreicht hat, so genau misst, aufzeichnet, photographiert und nötigenfalls in Gips abformt, dass es später jederzeit auf dem Papier oder im Modell rekonstruiert werden kann. Das Denkmal selbst aber wollen wir stehen lassen. Konservieren, nicht Restaurieren ist die höchste Weisheit der Denkmalpflege.

Gewiss, das Original wird zu Grunde gehen. Alles auf der Welt nimmt einmal ein Ende. Auch der Mensch muss sterben, wenn sich seine Zeit erfüllt hat. Warum sollte ein Denkmal nicht sterben? Warum sollten wir allein bei der Architektur in den natürlichen Prozess des Werdens und Vergehens eingreifen, indem wir sie über ihre gegebene Lebensdauer hinaus durch fortwährendes Kopieren zu erhalten suchten? Denn darüber kann ja kein Zweifel sein, dass nach abermals fünfzig oder hundert Jahren eine neue Kopie nötig sein wird, weil die erste wieder baufällig geworden ist. Und wie oft soll das in Zukunft wiederholt werden? Glaubt man im Ernst, dass unsere Nach-

kommen auch nur das geringste Interesse daran haben werden, die ewige Fortdauer einer von uns hergestellten Kopie durch fortgesetzte Kopistenarbeit zu sichern?

Den menschlichen Körper über seine Lebensdauer hinaus zu erhalten, ist uns ein unangenehmer Gedanke. Wir verschmähen es sogar, ihm bei Lebzeiten durch künstliche Mittel den Anschein ewiger Jugend zu geben. Falten und Runzeln und graue Haare schätzen wir als Zeichen ehrwürdigen Alters. Warum sollte es bei einem alten Denkmal anders sein? Es ist ja nichts dagegen einzuwenden, dass man durch Mittel, die uns die Fortschritte der Chemie immer mehr zur Verfügung stellen werden, die Oberfläche des Steins gegen Verwitterung schützt, wenn nur dadurch seine Form nicht verändert wird. Aber Abreissen und durch eine Kopie Ersetzen ist kein Konservieren. Bei einem Menschen genügt es uns, wenn er nach seinem Tode im Bilde, in der Photographie, oder in der Totenmaske weiterlebt. Bei einem Denkmal sollten wir nicht mehr verlangen. Wir wollen das alte Bauwerk an seiner Stelle deshalb erhalten, weil es an dieser Stelle, in seiner alten Form, in seiner alten Umgebung den historischen Reiz hat, der allem Alten und Echten in den Augen historisch empfindender Menschen innewohnt.

Mit alle dem sprechen wir für die architektonische Denkmalpflege keine anderen Grundsätze aus, als in anderen Künsten längst befolgt werden. Keinem Kenner wird es einfallen, eine alte Holzschnitzerei oder ein altes Gemälde übermalen zu lassen. An einer Bronze schätzen wir gerade die Patina als Zeichen des Alters, und bei einem alten Gemälde möchten wir um keinen Preis die von leichten Sprüngen überzogene oberste Farbenschicht missen, weil sie uns eine Garantie dafür ist, dass

kein fremder Pinsel die kostbare Oberfläche berührt hat. Und mit vollem Recht entfernt man jetzt von alten Bildern die Spuren späterer Restaurationen, weil es für uns gar kein Interesse hat zu wissen, wie irgend ein Schmierfink des 19. Jahrhunderts einen unserer alten grossen Meister verstanden — oder nicht verstanden hat.

Wenn die Kunsthistoriker dem Pochen der Architekten auf den Neuheitswert mit aller Entschiedenheit den Alterswert entgegensetzen, so betonen die Maler ganz besonders den malerischen Wert, den Farbenreiz der alten Architektur. In ihren Augen macht gerade die Verwitterung, gerade die altersgraue Farbe, gerade das Moos und die Flechten und der Epheu eine besondere Schönheit der alten Bauten aus. Gerade die Art, wie ihre Farbe im Laufe der Jahrhunderte mit der des Bodens und der Umgebung zusammengewachsen ist, wie sie in dem ganzen koloristischen Ensemble darinsteht, gerade das ist es, was ein malerisch empfindendes Auge entzücken muss. Alles das wird aber durch eine Restauration zerstört. Es stellt sich später wohl wieder ein. Aber man sollte sich im einzelnen Falle sehr überlegen, ob der Kunstwert der ornamentalen oder plastischen Arbeit wirklich so gross ist, dass es sich lohnt, den malerischen dagegen auch nur für einige Jahrzehnte hinzugeben.

Wieder etwas anderes machen die Architekten der jüngeren Schule gegen dieses im grossen Stil betriebene Kopieren alter Brunnensäulen, dieses theatermässige Wiederaufbauen alter Stadtmauern, Schlösser und Burgen geltend, nämlich dass dadurch eine Fülle von Menschenkraft und Geld verloren geht, die man wahrlich zu besseren und wichtigeren Dingen brauchen könnte. Muss es nicht einen jungen Künstler, der die Kraft in sich fühlt, Neues und Grosses zu schaffen,

im Innersten erbittern, wenn er sieht, dass alljährlich Millionen für völlig unproduktive Arbeiten ausgegeben werden, während die lebende Kunst, die schöpferische Kunst, die Kunst, die neue Werte schafft, darben muss? Wer wird es dem zwanzigsten Jahrhundert in Zukunft danken, dass es den eingestürzten Markus-Turm in Venedig genau in seiner alten Gestalt wieder aufgebaut, oder aus dem Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses einen unbrauchbaren Museumsbau gemacht hat?

Noch schroffer beinahe als bei der Restauration der Ruinen stehen sich die Meinungen gegenüber bei der Frage, wie man ein altes, aber noch im Gebrauch befindliches Bauwerk restaurieren, das heisst in welchem Stil man seine neuen Anbauten und Einbauten ausführen soll. Gerade dies ist gegenwärtig die eigentlich brennende Frage der Kunstpflege. Da haben nun die Jungen ihre eigene wohlbegründete Meinung. Von der archäologischen Stiltreue, die man früher als selbstverständlich forderte, wollen sie nichts wissen. Sie verlangen vielmehr für sich das Recht, die Zutaten, die durch den praktischen Gebrauch nötig geworden sind, ohne Nachahmung der alten Kunstformen, zwar in harmonischer Anpassung an das Alte, aber in modernem Stil ausführen zu dürfen.

Dies ist eine Forderung, die den meisten Laien geradezu unverständlich sein wird, und die bis vor kurzem sogar bei manchen Kunsthistorikern ein bedenkliches Kopfschütteln erregt hat. Kann man wirklich die Pietätlosigkeit gegen das Alte so weit treiben, dass man einer alten romanischen oder gotischen Kirche einen Turm oder eine Sakristei, eine Kanzel oder einen Taufstein in modernem Stil hinzufügt? Verträgt sich das wirklich mit unserem historischen Sinn, unserer Pflicht gegen die historische Überlieferung?

Aber wie, wenn es gerade die historische Überlieferung wäre, die uns das Recht gäbe, so zu verfahren? Es ist bekannt, dass es kaum einen grösseren Bau aus dem Mittelalter gibt, der stilistisch aus einem Guss, der einheitlich in einer bestimmten Zeit ausgeführt wäre. Schon bei der ersten Anlage rechnete man mit einer langen Bauzeit. Der Ehrgeiz, einen ganzen grossen Bau auf einmal fertig zu stellen, der heutzutage so oft eine überhastete Bauausführung zur Folge hat, war dem Mittelalter völlig fremd. So fing man bei einer Kirche vielleicht mit dem Chor an, stellte diesen in fünf bis zehn Jahren fertig und weihte ihn, so dass er zum Gottesdienst benützt werden konnte. Wenn dann nach längerer Zeit wieder genügende Mittel vorhanden waren, fügte man, ebenfalls in mehreren Jahren, etwa das Langhaus, vielleicht auch nur einen Teil desselben hinzu. Dann ging man etwa zur Westseite, zum Turmbau über. Und erst zu allerletzt fügte man die oberen Galerien am Dachgesims, die Fialen auf den Strebepfeilern und die Statuen hinzu. So konnten über der Vollendung des Ganzen leicht hundert und mehr Jahre hingehen, und dabei war natürlich von Stileinheit zuletzt keine Rede. Denn die späteren Baumeister hielten sich, besonders in den Einzelheiten, durchaus nicht immer an die Intentionen ihrer Vorgänger. Jeder baute vielmehr in dem Stil, der in seiner Zeit herrschte, in den Formen, die ihm persönlich sympathisch waren.

Wenn dann in späteren Jahrhunderten ein Teil der Kirche, der nicht mehr genügte, vielleicht der Chor oder eine Sakristei, abgebrochen und durch einen Neubau ersetzt werden musste, so schloss man sich auch dabei stilistisch durchaus nicht an das schon Bestehende an, sondern baute wiederum in dem Stil der Zeit, in der man lebte.

So wurden denn im Laufe der Jahrhunderte nicht nur allerlei äussere Anbauten, sondern auch im Innern die Emporen und Orgeln, das Gestühl und die Altäre, Kanzel und Taufstein, Grabmäler, Epitaphien u. s. w., je nachdem es das Bedürfnis forderte, in ganz verschiedenen Zeiten hinzugefügt. Und keinem von all den Künstlern, die diese Bauten und Ausstattungsstücke entwarfen, fiel es auch nur im geringsten ein, sich im Stil an irgend eine frühere Bauzeit, etwa die des ältesten oder grössten Bauteils anzuschliessen. Alle bauten ganz naiv und unbefangen in ihrem Stil, nur mit der einen Sorge, ihr Werk dem schon Vorhandenen in räumlicher Beziehung, in den Maßen, den Umrissen, der Farbe u. s. w. harmonisch anzupassen.

So erklärt es sich, dass mehr als einer dieser mittelalterlichen Bauten — ich erinnere nur an Bebenhausen — eine wahre Musterkarte der verschiedensten Stilarten geworden ist. Und wir dürfen daraus mit voller Sicherheit schliessen, dass der Begriff der Stileinheit und Stilreinheit wenigstens den älteren schöpferischen Bauperioden völlig fremd war. Gerade weil man sich beim Bauen durchaus nicht bewusst war, in einem bestimmten historisch fixierten Stil zu bauen, sah man auch nichts Bedenkliches darin, die verschiedenen Bauweisen der verschiedenen Zeiten neben einander anzuwenden.

Wir haben gesehen, dass die moderne Denkmalpflege dieser historisch gewordenen Stilmischung insofern Rechnung trägt, als sie es sich zum Grundsatz gemacht hat, keinen dieser später hinzugefügten Teile zu vernichten, wenn er nicht geradezu wertlos ist oder Besseres in roher Weise verdeckt. Aber noch ist man nicht allgemein zu der Überzeugung durchgedrungen, dass das, was den Alten recht war, auch den Neuen billig ist. Ich will gar nicht einmal die schwierige

Frage aufwerfen, welchem dieser alten Stile sich denn nun die Restauration anschliessen soll — unsere Architekten haben auch dafür die Formel gefunden —, aber der Zweifel darf doch wohl ausgesprochen werden, ob es konsequent ist, die malerische Schönheit und den historischen Reiz eines alten Baus eben in der reichen und interessanten Stilmischung zu erkennen, dabei aber der Gegenwart zu verbieten, dass sie zu dieser Stilmischung auch das ihrige beitrage.

Wer die Entwicklung der Denkmalpflege in den verschiedenen Zeiten verfolgt, der erkennt, dass sie immer in engem Zusammenhang mit der jeweiligen Kultur- und Kunstentwicklung gestanden hat. Zuerst, in der Renaissance, dem Barock und Rokoko der naive Grundsatz des künstlerischen Genussmenschen: Das Alte wird vernichtet, weil das Neue schöner ist als das Alte. Dann in der Revolutionszeit der Grundsatz des Radikalismus: Das Alte wird vernichtet, weil es alt ist und als solches von der Erde verschwinden muss. Dann in der Reaktionszeit der Utilitarismus: Das Alte wird vernichtet, weil es unzweckmässig ist und Geld kostet. Dann in der Romantik: Mittelalter ist Trumpf. Ihm muss der „Zopf", worunter man Renaissance, Barock und Rokoko zusammen verstand, weichen. Dann in den Zeiten der eklektischen Kunst: Alle Stilarten haben gleiches Recht, nur wir haben kein Recht, denn wir haben keinen eigenen Stil. Endlich am Ende des 19. Jahrhunderts: Wir haben einen eigenen Stil, das heisst wir bauen wieder selbständig, und der Lebende hat Recht. Aber — der Tote hat auch Recht. Beide können sich vertragen. Und so ist die moderne Denkmalpflege, die Denkmalpflege der Zukunft entstanden.

Wir wollen mit derselben Unbefangenheit und Naivität an die

Aufgabe des Restaurierens herantreten, wie es die Alten taten, nur mit dem Unterschied, dass wir gegen unsere Vorgänger grössere Pietät haben. Dasselbe Recht, das wir für unsere Individualität fordern, wollen wir auch den alten Meistern zugestehen. Wir wollen uns gar nicht bemühen, in einer fremden Sprache zu reden, weil wir unsere eigene Sprache haben, die uns wohl ansteht, einen eigenen Stil, den wir uns selbst ausgebildet haben. Dieser Stil setzt sich nicht aus einem gewissen Vorrat historischer Kunstformen zusammen, den man sich äusserlich aneignen könnte, sondern er erwächst einerseits aus dem Gefühl für die organischen Bildungsgesetze der Natur, andererseits aus der treuen und schlichten Berücksichtigung der Bedingungen des Materials und der Technik.

Deshalb berührt uns auch der Einwand wenig, dass der moderne Stil zu individuell sei, um beim Restaurieren Anwendung finden zu können. Die ältere Schule hielt streng daran fest, dass jedwedes, auch das leiseste Hervortreten der künstlerischen Individualität bei solchen Arbeiten auf das Peinlichste zu vermeiden sei. Das war gegen die naive Sucht mancher Restauratoren gerichtet, das Alte zu verändern, weil es angeblich unschön war, das heisst dem eigenen Geschmack nicht entsprach. Aber diese Gefahr ist jetzt nicht mehr vorhanden, da ja das Alte unter allen Umständen geschont werden soll. Jetzt handelt es sich vielmehr darum, ob das Neue gleichberechtigt neben das Alte treten darf. Und das wollen wir bejahen. Darin soll man uns nicht irre machen durch das Schreckgespenst des Individualismus, der gesuchten Originalität, mit dem man immer noch solche, die die Verhältnisse nicht kennen, gegen die moderne Kunst einzunehmen sucht. Es gibt wie gesagt auch eine einfache und anspruchslose moderne

Kunst, und die wird ganz von selbst für Restaurationsarbeiten allein in Frage kommen.

Gerade dass diese anders aussehen werden als die alten Teile des Baus, macht sie für diesen Zweck geeignet. Denn nichts ist für eine alte Architektur gefährlicher, als die unmittelbare Nachbarschaft imitierter Formen, die dem Fachmann den Genuss verleiden und den Nichtfachmann betrügen. Und nichts ist für sie günstiger, durch nichts kann man sie mehr in ihrer Wirkung heben, als wenn man die neuen Teile in einem einfachen ruhigen und nicht aufdringlichen modernen Stil ausführt, der sich ganz offen und ehrlich als modern gibt.

Eine solche Ergänzung wird sich niemals dem Vorwurf aussetzen, dass sie etwas anstrebt, was sie nicht erreichen kann. Denn die Stiltreue, mit der die alten Restauratoren zu arbeiten vorgaben, existiert in Wirklichkeit gar nicht. Über die Mängel unserer älteren, früher so sehr bewunderten Kirchenrestaurationen herrscht gegenwärtig unter Sachverständigen nur eine Stimme. Freilich soll nicht geleugnet werden, dass wir es in der Kunst der Imitation — ein zweifelhaftes Lob! — seitdem weiter gebracht haben. Aber die Behauptung, dass wir gerade jetzt den Höhepunkt der Restaurationstätigkeit erreicht hätten, dass wir gerade in diesem Augenblick wirklich und wahrhaftig im Stil der Gotik und Renaissance bauen könnten, ist eine einfache Selbsttäuschung. Niemand kann aus seiner Haut heraus- und in die eines anderen hineinfahren, und kein Mensch bürgt uns dafür, dass nicht schon die nächste Generation an unseren angeblich stilgetreuen Restaurationen mindestens ebensoviel aussetzen wird, wie wir an denen unserer Vorfahren auszusetzen haben.

Nicht ergänzen, sondern erhalten, das sei die Losung. Wo aber

einmal ergänzt werden muss, da tue man es, ohne durch Stilechtheit täuschen zu wollen. Jedes restaurierte Stück soll auch ohne Jahreszahl und Inschrift dem Beschauer sagen: Dort ist das Alte, hier das Neue. Die Alten haben aus dem Geist ihrer Zeit heraus geschaffen, wir schaffen aus dem Geist unserer Zeit heraus. Aber wir wollen die Alten nicht übertrumpfen.

Wir wollen auch unsere Kraft nicht damit verpuffen, dass wir gotische Kirchtürme, die in ihrer unvollendeten Form Jahrhunderte lang die Silhouette einer Stadt bestimmt haben, ausbauen. Wir wollen nicht Millionen für die „Freilegung“ unserer mittelalterlichen Dome ausgeben, die nur den Erfolg hat, dass diese dauernd in ihrer ästhetischen Wirkung geschädigt werden. Wir wollen nicht im Lande umherziehen und suchen, wo sich wohl etwas restaurieren und kopieren, das heisst künstlerisch wertlos machen liesse. Sondern wir wollen unser Geld und unsere künstlerische Kraft aufsparen einmal für die sorgfältige Erhaltung und Erforschung des Bestehenden, dann aber für die neuen und grossen Aufgaben, die unser harren, für Parlamentshäuser und Hochschulen, Museen und Theater, Bahnhöfe und Markthallen. Da werden wir zeigen, was wir können. Ihr aber, die ihr über das Geld zu verfügen habt, gebt es nicht aus für unnütze romantische Spielereien, die die Gegenwart nicht von euch fordert und die Zukunft euch nicht lohnen wird. Spart sie vielmehr auf für das, was uns modernen Menschen nottut, was aus dem lebenden Bedürfnis der Gegenwart heraus erwächst. Lasst die Restaurationen, zu denen euch gelehrte Architekten überreden möchten, auf dem Papier, vielleicht auch im Modell ausführen. Aber bildet euch nicht ein, dass ihr das historisch Gewordene unter dem Vorwande der Erhaltung zerstören und erneuern

oder gewaltsam verändern müsst. Man wird es euch einst Dank wissen, wenn ihr nicht die tote Kunst wieder lebendig gemacht, sondern dazu beigetragen habt, dass die lebende Kunst lebendig bleibe, wachse und gedeihe. Helft dazu, dass produktive Werte geschaffen werden, die ein Zeugnis ablegen von der Grösse und Herrlichkeit unserer Kunst, der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts!

Für eine Kunstpflege in diesem Sinne rufen wir auch die Hilfe des Staates und der Korporationen an. Regierungen, kirchliche Behörden und Stadtgemeinden müssen in derselben Richtung zusammenwirken, wenn das Ziel, das sich die moderne Kunstpflege gesteckt hat, erreicht werden soll. Vieles ist in dieser Beziehung bei uns in Württemberg schon geschehen, was wir mit Dank anerkennen. Vieles und wichtiges bleibt noch zu tun übrig und ist für die Zukunft in Aussicht genommen. Ob freilich ein Denkmalschutzgesetz, wie es von unserer Abgeordnetenkammer in der grossen Kunstdebatte des vorigen Jahres angeregt worden ist, alle Schwierigkeiten heben würde, ist zu bezweifeln. So sehr auch der Erlass schärferer Bestimmungen zu wünschen wäre, so darf man sich doch von der Gesetzgebung in dieser Hinsicht nicht allzuviel versprechen. Denn es ist eine Tatsache, dass selbst die Staaten, die strenge Denkmalschutzgesetze haben, dadurch nicht vor Zerstörung und Verunstaltung ihrer Kunstdenkmale bewahrt worden sind.

Nicht ein Polizeigesetz können wir brauchen, das vielleicht den Kirchen und Gemeinden und Privateigentümern die Freude an ihrem Kunstbesitz verkümmern würde, sondern eine Erziehung der Nation zum Denkmalschutz, zur freiwilligen Achtung vor dem historisch Gewordenen. Jeder Pfarrer, jeder Lehrer, überhaupt jeder Gebildete muss sich persönlich verantwortlich fühlen für

alles Alte, was unter seinen Augen zu Grunde geht. Damit dieses Ziel dereinst erreicht werde, müssen wir uns bemühen, die Liebe zur Kunst in die Herzen unserer Jugend zu pflanzen. Und deshalb ist es billig, dass auch von dieser Stelle der Ruf erhoben wird: Schutz unseren heimischen Kunst- und Altertumsdenkmalen!

So wie die Dinge jetzt liegen, lässt es sich freilich nicht vermeiden, dass unsere Behörden zuweilen durch den Kampf der Parteien, die beide im Besitz der wahren Denkmalpflege zu sein glauben, in ihren Entschliessungen beirrt werden. Aber wir haben das feste Zutrauen in die leitenden Männer, dass sie sich in solchen Fällen, nach weiser Abwägung der Gründe und Gegengründe, auf diejenige Seite schlagen werden, der — nach der Entwicklung der letzten Jahre zu schliessen — die Zukunft gehört.

In diesem Zutrauen werden wir bestärkt durch die frohe Gewissheit, dass an der Spitze unseres Staates ein Fürst steht, der ebenso sehr von Liebe zur alten wie zur neuen Kunst erfüllt ist, ein Fürst, der seinen königlichen Schutz in gleicher Weise den Bestrebungen zur Erhaltung der alten wie zur Förderung der neuen Kunst zu Teil werden lässt.

Diesem Fürsten, unserem hohen Landesherrn, gilt die heutige Feier der Universität. Wir können sie nicht besser schliessen als mit dem ehrfurchtsvollen und herzlichen Wunsche: Heil und Segen Seiner Majestät unserem allergnädigsten Könige, Wilhelm dem Zweiten!